

音楽と意匠

張源祥

1 意匠の意義

藝術には種々なジャンルがあるがその中、例えば工藝の如きは實用性と結びついており、そのような拘束を受けている意味に於いて羈絆藝術と呼ばれる。工藝よりも音楽により近く立っているものは文藝である。文藝は言語を素材として用いる藝術であるから言語が持つている描寫的乃至論理的意味内容に結びついてゐる。しかしそれらは文藝にとつては他者でありその本領は美的言語の側面にあるのは云う迄もない。

さて音楽は音を素材とする藝術であるが音響の物理學的な意義は音楽の本質的なものとは直接な關係はない。

また音楽は言語の音聲的側面の如く何らかの外的對象を指示したり或は或概念を表現したりすることをその第一義とはしない。音楽にあつては諸々の音は美的な關連に於いて構成されている。それは工藝のように實用性に係るものもなければ傳統的美術や文藝に見られるような外景、事件、思想の如き外的な動機に支えられ或は支配されることがない。即ち音楽は音を素材とし音藝術家の自由な構想力に依つて純粹に美的に形成されると云う性質が強い。形成或は構成は云う迄もなく精神活動の他の領域にも行われる。學問に於いては理論的構成が行われ、文藝に於いては社會生活から取られた材料を再構成することに依つて創作が行われる。しかし純粹な音楽は小説家が再構成に用いるような現實を缺いている。従つて音を素材として使用するとは云うものの、純粹にオリジナルに創作しなければならない事

情がある。

このような音楽藝術の特色ある事情からそれは専ら美的に構成することに頼らなければならない必要が生ずるのである。こゝに云う美的に構成すると云うことが即ち意匠 (design) である。

2 音楽の起源について

周知の如く音楽を意味する music なる語は古代ギリシャに於いては音楽を含む文藝の意味であつたことから明らかなように文藝—詩歌と音楽は雙生姉妹の如き親しい關係にあるのだが、歴史的因縁は別として本質的に云えば音楽の起原は文藝にあるのではなくてそれ自身固有な起源を有するものである。もとより浪漫派音楽の如く詩と音楽が密接に結びつくような場合があるが、これは々音楽の文藝による受胎々と云う浪漫主義時代に於ける藝術ジャンルの混淆から來る特色であつて、聲樂の如き詩と音楽が結合している場合に於いてさへ兩者は必ずしも有機的に融合してない場合も少くない。例えばモーツアルトのレクイエム (鎮魂曲) の一節に於ける非常に距離の遠い音程を辿る旋律の進行は必ずしもテキストの意味内容と關係があるのではなく、一種の純音楽的な様式と意匠に依るものである。この場合旋律がオクターヴ以上の廣さに互つて跳躍的に昇降することは恰も建築や裝飾の空間に於ける比例と廣がりの處理についての意匠と同様の効果をもつところの音に於ける比例と廣がりに關する考案に外ならない。音楽は外的な何物かを模倣する藝術ではないが、強いて模倣すると云うならば建築と同様、自然界の事物を模倣するのではなくてその背後に認められるそれらの間の比例や關係を模倣するものであり、その意味に於いてより哲學的な藝術であると云えよう。

これと異り自然界の音響はそれらの間に上述のような比例と關係に依る美的構成がなされていないが故にそれは非音楽的なものである。勿論自然界の音響現象にも音楽に似たものが見出されるのであつて、例えば鳥の歌が意圖して

創られた歌謡の旋律に酷似しているものがあることは事實である。そこでこの種の事實を根據として音樂の起源を鳥の啼き聲に求め、或はハーバート・スペンサーの如くギリシャ詩人の四音階のレシタティブ（叙唱）が人語の誇張から來たものとするような自然主義的な見解が成り立つのであるが（W. Knight: *Philosophy of the Beautiful*. Pt. II. p. 160~163）すべて自然のものは與えられたものであつて、創られたものではない。一般に文化は自然に手を加えて改造するところにその起源があるのであつて音樂もまた音に於いて美的に形成しようとする自發性に依つて成り立つものである。自然と藝術がその現象に於いて如何に互に類似している場合でも、この所與性と創造性に依つて兩者のほじ目がつけらるべきである。音樂はその最も原初的な段階に於いても既に音樂的主體の意志がたとえ如何に初發的とは云え働いてゐるのである。

3 リズムについて

先にも云つたように音樂は比例・廣がり・結合等の性質から屢々、建築と比較されるが、音樂が持つ律動的な動きの故に、建築よりも有機的精神的な生命體としても人間により親しいものである。單一の音の中にも唸りの現象の如きリズムがあるように音樂を形成する諸音の中にもリズムがある。もとより音樂に於いて、同様に建築に於いても時としてそれが持つリズムが或る特殊な表現目的の爲に打ち壊わされることがあるが、それにしても全體の律動的秩序を破る程であつてはならないのであつて、そのような偶發的な特徴は形式の有機的な整合の爲にやがて姿を消してしまうものである。

右に述べたようなリズムへの要求はあらゆる美的な営みに共通なものであつてそれが空間的な場合、例えば一つの建築の全體を見る場合にも、それが粗略に見られるのでなければ一目で見ると云うことは不可能であつてその一部をよく見ようとする視覺的要求が満足された後で轉じて他の一部を熟視するのであつてその間にリズムが成り立つ。し

かし、空間藝術にあつては一つの全體の諸部分がこれを見る人の意識に於いても並存するかの如く考えられがちな程、一見このリズムは見逃され易いが、音楽に於いては一つの全體の諸部分が時間の中に前後して繼起しリズムを構成することはよりたやすく看取される。

上述の如くリズムを以て一つの全體がその部分を産出するのはあらゆるものゝ根元の姿であるが、意識もまたそうでありその一部である時間藝術としての音楽に係わる音楽的意志もまた一瞬に於いてその全體を露わにすることは出来ないものであつて或る瞬間にはその一部が産出され次の瞬間には同じ全體の他の部分が産出されるのである。こゝにすべての音楽的生起の發展の必然的な根基がある。例えば一つの樂曲の主題にしてもその全體が一時に提示されることは出来ないで或る時間經過の中に次々と現われて一つのまとまつた全體となる。斯かる主題はソナタ形式のような發展的なものに於いては、やがてより充實され展開されるのであるが音楽の如き時間經過と共にその印象が薄れ易い性質の藝術にあつては、曲の初めに當つて曲の中心觀念たる主題の印象を濃くする爲にそれがくり返されるのが常であつてやがて種々新しい音楽的要素の結合の上に主題と附隨的な挿句の間の比例と釣合の意匠が行われその曲の第一の部分が開始されるのである。

4 空間的比例との類比——和聲と旋律

これ迄に述べたように音楽は時間の廣がりの中に流れるものであり而もその部分はリズムに依つて構成され、その部分たることを明かにすることに依つて却つて全體としての流れを明かにするものであるがこのような前後の廣がりに於ける關係と比例が唯一のものではなくその他に音の位置即ちピッチ（音高）についても同様に關係と比例があるのである。従つてこゝに再び視覺的なものと音の間に於ける類比について語らねばならない。音の位置と云うのは例えばピアノの中央のC音はハ長調の第一音であるが先づこの音を打ち、ついで一音上のD音を打ち、その次に再びC

音を打つたとする。通常の云い慣わしに依ればD音はC音よりも高いと云うが、高い低いと云うのは空間の位置について用うる言葉であつてそれを非空間的な音響現象に轉用したに過ぎない。嚴密には振動數が多い少いと云うべきところを類比的に云い慣わしているだけである。このような習慣は一部は樂譜の記載法即ち高音を上部に低音を下部に記すことから來ているのは云う迄もない。今もしC音がくり返し鳴らされるならば廣がりについて水平の進行が暗示されるし、C—D—Cの如くにピアノを鳴らせば音の位置に變化があつたこと即ち上下運動があつたことが暗示される。以上に述べた時間の流れに沿う廣がりや場所の位置に於ける變動に依つて生ずる縦の廣がり等が音樂構造の主要素である。

ところで場所或は位置に於ける比例は音樂的には二つの條件の下に認められる。その一は前後關係に於いてあるところの音と音との比例であり、その二は同時に聞かれる諸音の間の比例である。前者は即ち旋律の物理學的條件であり、後者は和聲のそれである。さて同時に聞かれる幾つかの音のグループが協和音を形成するか不協和音を成すかと云うことは物理學的に論證し得る事柄である。云い換えれば振動數の數値に依存するものである。なお物理學的に不協和な音結合はそれにも拘らず聴者の耳に快適で音樂的であることがあるが、これは一つには全體としての美をひき立てる爲に局部的に醜をとり入れることであり、二つにはかつては不協和音とされたものが後には協和音とされるに至つた音樂史的事實に關連しているのである。

以上に述べた和聲のことゝは異り旋律については物理學的に論證することが出來ないで純粹に美學的な事柄であるとする見方もあるが、我々の見解に依れば旋律もまた和聲を基礎とするのであつて例えば上記のC—D—Cの例に於いて第二音Dは第一音Cとの關連に於いて、第三のC音はその前のC—Dとの和聲的關係に於いても受けとられるのであつて各々は決して孤立した音ではない。東洋音樂や近世以前の西洋音樂が旋律的即非和聲的と見るのは妥當な見解とは云えない。近世の和聲本位の音樂は唯和聲構造を意識的に前面にとり出したゞけであつて東洋や古い時代の西

洋音樂もまた潜在的に和聲の基盤に立つていと云うべきである。ところで上述のように和聲は物理學的に論證し得るものであるにしてもそれを物理學的な見地から見ての限り未だ藝術としての音樂とは無縁であると云わなければならない。音樂をどのように理論的な法則に依つて解明しようとするかはシェンケが云うところの古代ギリシャのピタゴラス一派の所謂カノニスト（法則家）の立場に立ち還るものである。（R. Schafke: Geschichte der Musikästhetik, S. 13 ff.）

我々にとつて問題なのは自然の中に見出されるそのような數學的音響學的關係が美的にはどう受け取られるかと云うことである。協和音は自然の中に發見される所與であるが、美的主體がこれを採用しこれを擴充し發展せしめ、意匠工夫を凝らすところに音樂藝術の創作が成り立つのである。この關係は旋律についても同様であつて、先にも述べたように旋律はより高度に創作的であるとは云えその基盤の中から紡ぎ出され和聲的な關係に従つて成長するのである。それはメルスマンの云うような力性の有機的成長であると云う理論（H. Mersmann: Musiklehre, S. 3.）をとると否とに拘らず、現象としては相互に依存する諸音の連續であり、リズムと合ひ間を形成し乍ら判然たる性格と表現を持つ音樂的文章である。たとえその一音と云えども全體の均衡や有機的統一を破ることなしに變更したり取り除いたりすることは出来ない。またそれは文章特に詩の一行によく似ている。例えばシモンズの『海の黄昏』と云う詩の初行“*The sea, a pale blue crystal cup,*”は數語から出來ているが、未だ詩として完結してゐない。それは次の行“*With pale water was brimmed up:*”をまつて完結する。同様に幾つかの音から出來てゐる續句（Sequence）は未だ必ずしも旋律を成してゐない。上記の詩の二つの行の間に主語に對する述語の關係があつて始めて文章を成すのみならず詩として韻をふむこと等に依つて美的な統一關係が出來てゐるように音樂の旋律にあつてもそれを構成する續句の間に位置、アクセント及び比例の關係がなければならぬ。それに依つて始めて一つの全體的な觀念の諸部分をそれらの續句が擔うのであつてその旋律的構造にはそれらの間を結びつける紐帶が必要なのである。

斯くて一つの有機的全體としての優れた旋律を創り出すと云うことは、それを構成する諸部分の間の關係をとり出し、優れた比例を持たせる爲に卓越した才能の意匠を必要とするのであつて、藝術的天才と云われるものがその創造活動に依つて未だ存在しなかつた新しい作品を獨創的に產出するのである。この旋律の工夫と創造と云う狭い範圍の事柄に於いても既にすべての藝術的生産の根底にある藝術的意志を見ることが出来る。このことは最も優れた作曲家例えばベートーヴェンのピアノ作品の旋律を彼よりも劣つた人のそれと比較すれば明かなことであつて、ベートーヴェンの旋律が完全にはつきりした特性を持つてゐるのに反し第二流の人々のものに於いては勿論明かに個性のあるものが見出されるに於いてもその割合はずつと少い。それらの人々の創造力は遙かに制限されて居り、その旋律は類型的であり多少ともマンネリズムに陥つてゐることが多い。

5 有機的な形式性について

前述のように優れた作曲家の創作にかゝる傑出した旋律が中心のある有機的な形式性を有することを注意するのは重要なことである。そして一つ一つの旋律がさうであるように諸々の要素から構成される樂曲もまた一つの有機的全體であつて曲の各部分は相互に關連した全體に對して關連を有しなければならぬ。その中の如何なるパッセージ（經過句）を取り除いても變更しても全體の均衡と統一を損うことになる。すべての部分は相互に依存し、すべての細部は一つの全體的な意匠に従屬してゐる。この觀點から一般に音藝術は組織された表情豊かな音の構造と定義してもよいであらう。それは恰も建築が組織された表情豊かな物的構造と云われるのと似てゐる。そしてこれらの兩藝術とも抽象的な比例性と關係性に繋がつてゐるのであつて自然の摸倣とは無關係である。しかし音樂と建築の兩者を比較すると建築は大らかではあるけれども沈黙してゐるのに對し音樂は單に物理學的意味に於いてのみならず、美的な意味に於いても音を發するものであり、そして人間の感情はそれがどんなに深いものであらうと痛切なものである。

うと偉大な藝術家の手に依つて構成された形式を通して表現される。ベートーヴェンの交響曲に於けるあらゆる細部の推敲は偏に我々の情感により強く訴える爲に役立つのである。ところで音楽を他の抽象的或は非模倣的な藝術に比べると遙かに卓越している點があることを認めるがその理由は音楽が死んだものではなくて生きた構造であることにある。その爲に音楽は我々の生命に、また心臓の鼓動のような現象にも呼應するものであるが、これらにもまして最後に指摘すべき音楽の特性は單に感情のみならず一般に形と比例の最も完全に抽象的で理想的な表現にある點である。音楽はその周圍に纏いつけている物質的な外被を除いても、形と比例を最も哲學的に代表するものである。(H. H. Statham, *Form and Design in Music*, pp. 11-12)

このような構造は音楽の最も重要な部分を成すものであるが、それは單に認識されるだけのものではなくて知覺を通じて美的に直觀されるものであり斯るか美的立場に於いては知覺には必ずや感情・氣分が何らかの程度に於いて随伴する。何故ならば美の立場は自他一如の境地であるからであつて、純然たる理知の如き區別の立場ではないからである。美的態度はその意味に於いて情感的であると云える。そこで斯かる情趣的表現と藝術的構造が同じような比例の上に結合している音楽は最高で最も完全な理想的なものと云えよう。斯かるものに於いては複雑な構造が表現を隠すこともないし情熱的な表現が構造の調和を破ることもないのである。このような最良の状態は大作曲家の仕事の中にも稀であつて音楽の藝術的價値を損することなしにこの中心的なバランスから相當に離れることもあり得るのである。例えばバッハのフーガ或はコラール“*Aus tiefer Wuth*”に依るオルガン前奏曲の如きは、その構造が最高の知的興味をそゝるものではあるが情趣的な要素は遙かに弱い。これに反して自由で不規則な形の音楽が非常に表情的であることがある。勿論この場合でもその形が認められるのでなければならぬのは云う迄もない。形の缺除を詩的な衝動で補おうとするような音楽はつまらないものである。すべての藝術にとつて形は最も重要なものであつて、少くとも詩・音楽・建築及び裝飾のような非模倣的な諸藝術に關しては、藝術は形である」と云うことが出来る。たと

え詩的な衝動に充ちた多くの言葉が語られようと、それは一つの支配的な形に従属し、その全體に對しては補助的な細部として論理的に位置づけられた細部として連ね合わされる迄は、詩は生れない。これと同じことが音樂的文章についても云われる。更に擴張された規模に於ける構造例えば一つの樂曲の構造にしても二つの主要素を持つてゐる。第一は建築の意匠と同様に廣がりにつける比例を示す前後に連續する要素即ち旋律であり、第二は音の同時的結合の要素即ち和聲である。これら二つの要素をそれらが諸々の物理學的條件に依つて課せられた多くの制約の中にあつても自由に驅使する能力を持つと云うことが音樂藝術家の成功の最大の鍵である。

6 結 び

以上種々なる角度から音樂の本質が音の構造にあることを述べたのであるが、すべての第二義的な附加物を除いても音に於いて美的に構成することが音樂の根幹であり斯かる構成は形作らうとする藝術的意志に依つて貫徹かれ生命力を賦與されている。これはあらゆる音樂的活動の原動力であつてそれは常に形成して止まないものであるがその最も直接的な表われとして音樂形式を注意しよう。但し歌謡形式とか變奏曲形式と云うようなものはむしろ外面的な形式であつてそれらが出て來る根元にその原型とも云うべき内部形式が考えられる。そしてこれが種々の條件に制約され異つた法則に依つて現象して來るところに諸々の歴史的現實的な外部的形式が成立するのである。例えば最も古い時期の聲樂曲に於いて、詩歌を朗誦すると云う制約の下に一定の形式が生れたがその場合に於いても一部は美的要求から統一の中に變化を求むることに依り二部形式乃至三部形式が発生した。器樂形式に於いては意匠の餘地が更に廣く歌詞の制約を離れて自由に音樂獨自の意匠の構成が進展した。斯くて器樂曲には一つの中心觀念が確立しソナタ形式の部分はそれに從屬する傾向を明瞭に持つてゐる。音樂が時間藝術であることの特性からその中心觀念の擔い手である音型或は主題が反復されることが必要である。それは非常に發達した交響曲などに於いても見出されることであ

るがその詳論は今の問題ではない。反復が行はれる時に全く同一の形をくり返さないで構成要素の或るものに變化を與えそれに依つて統一の中に多様性を求める形式が變奏曲である。それは反復と同じく一元の原理に貫徹されているが、變奏の過程は一種の醱酵作用にも似た意匠活動である。同じく主題を疊出させながらその過程に於いて主と副との對照を設け而もその間を從屬的要素に依つて連鎖するのがロンド形式であり、これは一種の循環形式である。それが依然一元の原理に立っていることには變りがない。既に上述の中で觸れたように對照は重要な美的法則であつてこれに依つて美的觀照の印象を潑刺たらしめることが出来る。この法則を強度に擴充するところにもう一つの原則としての二元主義が成り立つ。ソナタ形式はこの原則に立つものであつて、それ以前の器樂曲の數樂章に於いて前後して出現した對照的な主題を主樂章劈頭に於いて相對立する二つの主題として提示し、鮮明な對比の効果を求めると共に、それに續く展開部反復部を通じて兩主題の對照的な處理と統一を追求するものである。このソナタ形式に至つて音樂は形式に關する限り最も合理的な意匠に到達したものと云うべきである。美の範疇から云えば、それは樂曲の全面に亘つて明晰な構造を持つ美しい種類のものである。これに對し多數の旋律がもつれ合い、角逐する多聲樂の持つ不透明性、無限性は崇高美を湛える音樂的意匠の尤たるものであると云えよう。

音樂はその特質から云つて純粹度の高い藝術であることは既に述べた如くである。それだけに他の藝術とは異つてその内在的價值である美に依つて自立しなければならぬ。ところで音樂の美は音に於いて形成されるのであつて斯かる美的形成の設計・考案・工夫がこの小編に於いて述べた意匠に外ならない。それは作曲に於いても演奏に於いても同様であり、すべての音樂的營みを通じて爲される音樂活動の中核たるものである。表現と云うものも結局はこの意匠を據り所として展開する機能であると考えられる。